

INTER
DANZA
COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA
AÑO 1 | NÚM 13
SEPTIEMBRE | 2014
BELL & HOWELL

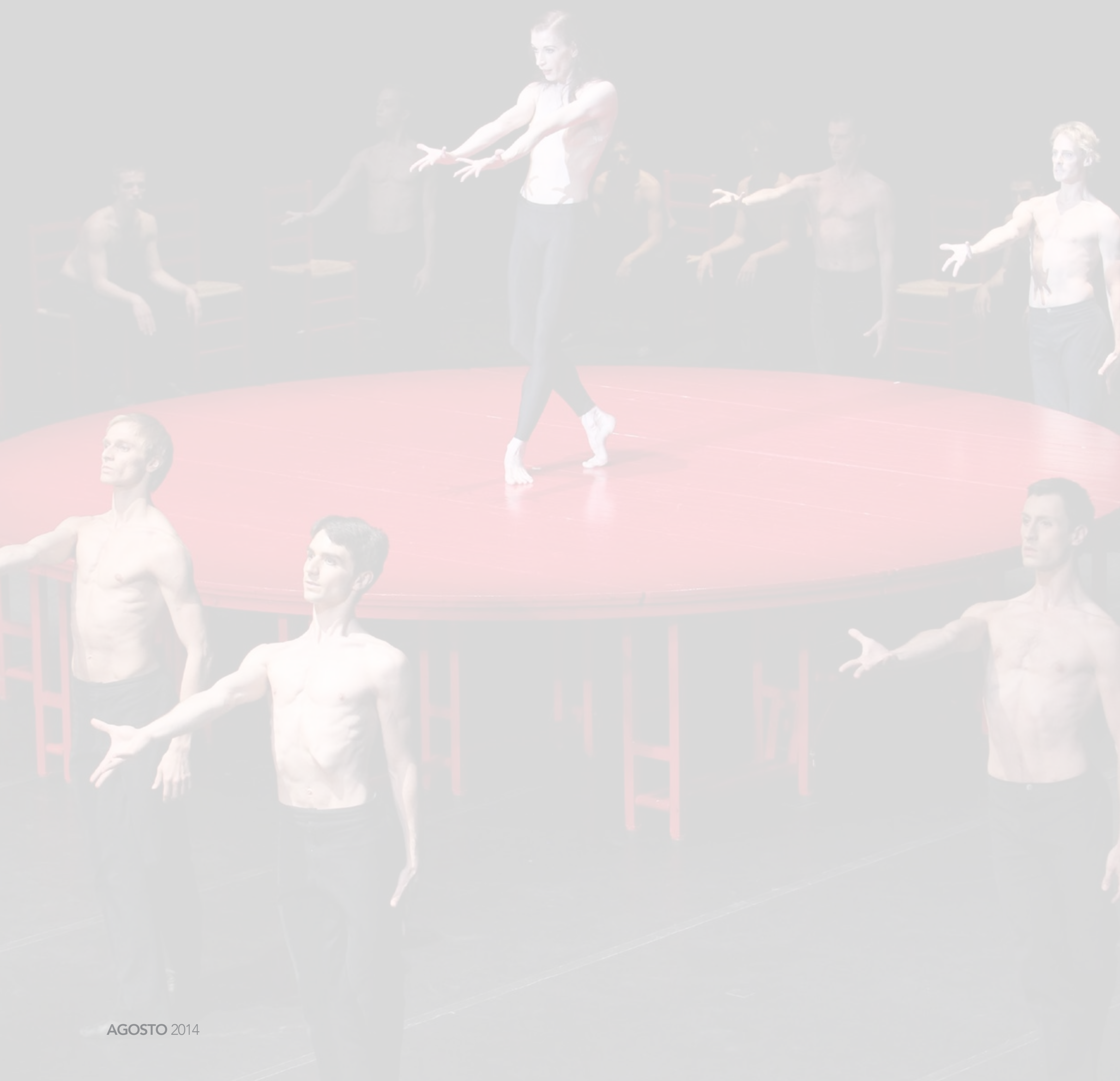




FOTO DE PORTADA: *La marcha de desasosiego*, coreografía Adriana Castaños, Cia. Producciones la Lágrima, fotografía Miguel Ángel Franco, intérprete Marco Iván Ochoa

EDITORIAL

EN MUCHAS CULTURAS A LOS LARGO DE LA HISTORIA el número 13 se ha relacionado con la mala suerte. Para nosotros, atribuir a un número poderes sobrenaturales es sólo superstición, y en todo caso nos encomendaremos a la danza de los Voladores de Papantla, que para romper cualquier mal, descienden dando 13 vueltas.

En este número 13, *INTERDANZA* se une al 80 Aniversario del Palacio de Bellas Artes, con la reflexión que hace Héctor Garay Aguilera sobre el desarrollo profesional de la danza a través del aprovechamiento de este recinto emblemático del arte y la cultura en México. Asimismo en la sección REFLEXIONES, Lourdes Lecona nos presenta la primera de dos partes de "El flamenco y su contexto en México", un análisis desde distintas perspectivas que nos permite conocer y reconocer los aportes del flamenco al desarrollo de la danza nacional.

Recientemente galardonada con la Medalla Bellas Artes, la destacada coreógrafa sonorense Adriana Castaños es entrevistada por Haydee Lachino, mostrándonos sus inquietudes como artista en plenitud creativa y de vida.

En la sección PERFILES, a través de las memorias del maestro Ricardo Silva, Alejandra Monroy nos lleva a la primavera de 1948, cuando por primera vez se bailó *El lago de los cisnes* en Chapultepec; y concluiremos nuestro acercamiento a la danza en Jalisco con la segunda parte del texto "Pioneros de la danza experimental: apuntes para una investigación en curso", de Angélica Íñiguez.

Interdanza está abierta a recibir colaboraciones no solicitadas. Por favor remítase al correo editorialrcnd@gmail.com. Todos los textos recibidos pasarán un proceso de evaluación antes de dar a conocer a sus autores si serán publicados o no. En ningún caso se ofrecerá remuneración.

COLABORADORES

EN ESTE NÚMERO

LOURDES LECONA

Licenciada en gestión cultural por la Universidad de Guadalajara, cuenta con estudios de licenciatura en economía en la UNAM, posgrado en gestión cultural y políticas culturales con especialidad en cooperación cultural internacional y patrimonio cultural intangible (CONACULTA-CENART-AUM-OIE). Ha desempeñado diversos cargos de difusión en instituciones como UNAM, INBA, el Festival Internacional Cervantino, el Fideicomiso para la Cultura México-EUA y PRISMA, entre otras.

Ha incursionado en diferentes géneros dancísticos como la danza clásica, contemporánea, sonidos del cuerpo, danza kathakali, hawaiano, tap, jazz y danza folclórica, así como tai chi, yoga y gimnasia artística, siendo la danza flamenca el género dónde ha desarrollado una amplia carrera.

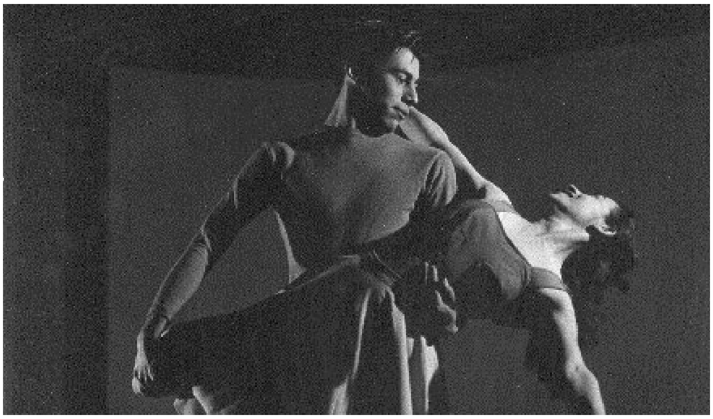
Destaca su labor a nivel profesional como bailarina, ejecutante, coreógrafa y directora de diversas compañías. Ha tenido como mentores a maestros con prestigiado reconocimiento a nivel internacional de España, Cuba, India, Rusia, Suecia y México, entre otros.

Desde hace más de treinta años ha dirigido diversas compañías de danza, entre las que se destacan el Ballet Español de Lupita Torrentera y Guadalupe Infante, el grupo de danza flamenca de la Escuela de Arte Teatral Sylvia Derbez y el grupo de danza flamenca PALABRA EN MOVIMIENTO de la Casa “Jaime Sabines”

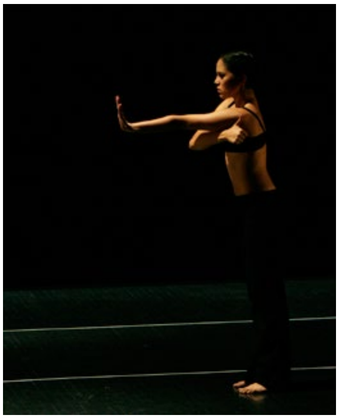
Directora y fundadora de las compañías de danza flamenca ARBOLÉ!, la compañía juvenil de danza flamenca FLAMENCO VIVO y la compañía de música y danza flamenca CAÑA Y CANDELA PURA, que dirige desde 1995.

COLABORADORES PERMANENTES: Alejandra Monroy, Héctor Garay Aguilera, Hayde Lachino y Angélica Íñiguez.

CONTENIDO













VOCACIÓN DE UN PALACIO

POR **HÉCTOR MANUEL GARAY AGUILERA**

La cultura y el arte tienen un valor simbólico que las hace importantes en la existencia de las personas. Un símbolo innegable de la cultura en nuestro país es el Palacio de Bellas Artes. Las personas identifican "la cultura" con este recinto y viceversa, es el logotipo de la principal institución de apoyo a las artes en México. Sin embargo, de lo simbólico debemos pasar a lo concreto, a los beneficios que las personas puedan sentir y vivir gracias a las actividades que se generan en este espacio cultural. No es ajena la noticia de que algunos de nuestros compatriotas tienen el prejuicio para ingresar a él, como si se tratara de un lugar vedado para las mayorías. De esta percepción surge la idea del arte elitista que tenemos que erradicar ahora que se habla del acceso a los bienes y servicios culturales como un derecho.

Los beneficios se pueden ampliar a través de definir la vocación de un recinto como parte de la expresión de la visión de un gobierno y las políticas públicas que buscan traer el bienestar para la gente. También hay que pensar en qué medida la participación de las personas y comunidades van determinando esta vocación. El cambio de nombre de este escenario de Teatro Nacional a Palacio de Bellas Artes selló de manera imborrable su existencia hacia la diversidad cultural que lo convierte en uno de los principales espacios para cultura en el país. Abriéndose así, como lo señala Alberto Dallal: "una nueva etapa para la naturaleza y el desarrollo de las artes del espectáculo en México."[1]

La historia de la danza en este espacio comienza el 2 de octubre de 1934 cuando se presentaron los Ballets Rusos de Montecarlo bailando *Las sílfides*, a unos pocos días de su inauguración[2]. Después la danza tuvo una presencia ligada más al espectáculo. Con artistas que adquieren un halo mítico para seguir su huella son recomendables las investigaciones de Patricia Aulestia sobre la danza pre-moderna y moderna: *Despertar de la república dancística* y *La danza: hojas de papel volando;* y desde luego la de Margarita Tortajada: *75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes. Memoria de un arte y un recinto vivos* (1934-2009).

Mi intención no es realizar un testimonio histórico, aunque este sea el fundamento de cualquier reflexión basada en acontecimientos pasados, sino reflexionar en el desarrollo profesional de la danza a través del aprovechamiento de un recinto como es el Palacio de Bellas Artes, como ejemplo de políticas culturales en relación a las artes escénicas y en particular hacia la danza.



Si bien el Palacio ha sido escenario de destacadas presentaciones internacionales, en el campo de la danza nacional ha sido el medio para dar a conocer proyectos artísticos nacientes, la consolidación de grupos y la institucionalización de otros. Ha abarcado todos los géneros, aunque en la danza moderna primero y en la contemporánea después, ha tenido un campo fructífero y contradictorio para probar estrategias de programación.

Recordemos que fue el espacio no sólo de presentaciones, sino de ensayo y en donde se gestaron importantes obras del periodo conocido como "época de oro de la danza moderna mexicana". Aquí mismo se dieron las presentaciones de los grupos y artistas que conformarían la Compañía Nacional de Danza. En el Palacio de Bellas Artes empezaron sus presentaciones las compañías que después ganarían apoyo oficial y se les llamaría "subsidiadas": Ballet Nacional de México, Ballet Independiente y Ballet Teatro del Espacio. Y qué decir de un apoyo fundamental que le diera el presidente Adolfo López Mateos a Amalia Hernández, a través del INBA para realizar las funciones semanales en este recinto, lo que sin duda fortaleció la existencia del Ballet Folclórico que ella fundó.

Estas expresiones profesionales de la danza de nuestro país, en

distintos géneros y con el apoyo de presentarse en el teatro del Palacio de Bellas Artes, lograban primero darse a conocer, eran los grupos "emergentes" de entonces. Poco a poco y gracias a lo que demostraban artísticamente se les otorgó otro tipo de apoyos en producción y subsidios. La mayoría siguió en la autonomía y consolidaron su trayectoria. Después, estos grupos de danza nacionales formaron parte de la programación anual, a la par de las manifestaciones internacionales, generando la oferta cultural de este recinto, que dio la oportunidad de acceso a nuevos públicos y conformó un conjunto de aficionados de este arte. Por ejemplo, la primera obra de danza contemporánea que vi en el Palacio de Bellas Artes fue el estreno de *El llamado,* de Guillermina Bravo, una obra innovadora con las figuras impresionantes de bailarines destacados: Victoria Camero y Antonia Quiroz entre ellos. El teatro lleno y las reacciones desbordadas. Aplauso a raudales y flores arrojadas a los artistas. Se sentía la posibilidad de transformación de la danza en conjunción con el apoyo oficial y la respuesta del público.

Se trataba de oferta que significó por varias décadas el desarrollo de este arte en nuestro país, con propuestas que jugaron con la experimentación artística en una sociedad que se modernizaba. Obras significativas crearon un repertorio que confrontaban una idea cambiante de nacionalismo, la tensión de los medios de comunicación, la vida cotidiana en las grandes ciudades. Así, en Palacio de Bellas Artes vimos *Ópera descuartizada*, *La noche transfigurada*, y *Año cero*, de Michel Descombey o *El llamado*, *Bastón de mando*, *Constelaciones y danzantes*, y *Contra la violencia,* de Guillermina Bravo, o *Jaculatoria* y *El poeta*, de Raúl Flores Canelo, entre muchas obras valiosas de estos pilares de la danza.

La posibilidad de programar a las compañías subsidiadas junto con la Compañía Nacional de Danza y el Ballet Folclórico de Amalia Hernández daba lugar a la conformación de un patrimonio cultural de la danza, base de otras manifestaciones que fueron apareciendo de manera natural, primero por el crecimiento demográfico de la propia práctica artística, por la enseñanza que fueron generando estas agrupaciones y también por la reacción a los modelos de estas compañías que otros artistas no querían seguir. Así nacen en el contemporáneo los grupos independientes que necesitan también políticas culturales de apoyo a su trabajo.

La sociedad en su conjunto experimentó cambios políticos, sociales y también artísticos. Una nueva generación de grupos y creadores surgió. En algún periodo, el Palacio de Bellas Artes no fue un espacio abierto para los grupos independientes.

Sólo se accedía a través de la final del Premio INBA-UAM. Entonces pisaron este escenario los personajes anónimos de *Héroes,* de Raúl Parrao, la danza-teatro de Marco Antonio Silva, los bailarines venidos del noreste: Antares (en ese momento dirigido por Adriana Castaños) o como motivo de escándalo, la expresión contestataria de *La cebra,* de José Rivera, entre otros.

Años después, se darían dos sucesos artísticos significativos en la historia de la danza en México: la apropiación de todo el recinto, desde el pórtico hasta el teatro, pasando por las galerías y hasta el techo por grupos de danza profesionales y aficionados que celebraban el Día Internacional de la Danza. La jornada fue apoteósica y permitió que esta celebración se "institucionalizara", pero a la vez se comprendió que se necesitaba otro espacio para realizarla.

El otro acontecimiento fue que varios de los coreógrafos independientes llegarían por vez primera a una temporada en el Palacio de Bellas Artes: *Imágenes móviles* fue la temporada que se consideró como una medida de apertura de la institución a las nuevas generaciones. Duró poco el gusto porque bajo argumentos de eficiencia administrativa se criticó la poca afluencia de público y "los números rojos" en la operación del teatro. En este sentido, en carta enviada al titular del INBA yo mismo preguntaba si no tendría números rojos la presentación de *Nelken,* de Pina Bausch (que se dio ese mismo año), sobre todo por el costo de colocar un sobre-piso de madera, donde se incrustaron uno a uno los famosos claveles de la obra.

Aún se sigue argumentando el escaso público comparado con los gastos que significa "levantar el telón" de Bellas Artes. Desde luego hay que encontrar razones por el cambio de motivación y preferencias hacia ciertos géneros de danza por parte del público. Aceptar que hay dificultades de tipo operativo por parte de la gente para tener acceso a la cultura y el arte: delincuencia, falta de tiempo libre, recursos económicos limitados, ubicación del domicilio, carencia de información sobre la oferta artística y desde luego, una falta de educación en hábitos culturales.



Béjart Ballet Lausanne, Bolero

La demanda de este espacio por los grupos de danza se ha multiplicado porque ha aumentado el número de grupos y se ha dado más como un merecimiento del coreógrafo o la agrupación, como consecuencia de una trayectoria y no como un proyecto artístico pensado o seleccionado para las características de este escenario con todas las estrategias para lograr éxito en las presentaciones, incluido el apoyo en publicidad. No debemos dejar de lado la necesidad de lo que se ha dado por llamar una "curaduría adecuada", es decir, criterios precisos de programación, promoción y formación de públicos.

La danza mexicana en el Palacio de Bellas Artes es uno de sus rasgos característicos, no debe dejar de presentarse en aras de una aparente eficacia administrativa, o la intención de adecentar la programación. Sin embargo, no sólo es una concesión por la costumbre de presentar danza. Hay que atender los retos de atraer de nuevo a los públicos y también de atraer a nuevos públicos. La danza, como arte escénico, nunca dejará de existir, pero es mucho más entrañable con la presencia de otros que la viven. Desde luego en el Palacio de Bellas Artes se vive con toda intensidad. Pero también es un medio para hacer valer otra de las cualidades de la vocación de este recinto, propiciar el acceso a nuestra gente a las manifestaciones del arte como una forma de bienestar y desarrollo. Y en esto, institución y artistas tienen un compromiso compartido, una vocación por cumplir.

LA CULTURA Y EL ARTE TIENEN UN VALOR SIMBÓLICO QUE LAS HACE IMPORTANTES EN LA EXISTENCIA DE LAS PERSONAS. UN SÍMBOLO INNEGABLE DE LA CULTURA EN NUESTRO PAÍS ES EL PALACIO DE BELLAS ARTES. LAS PERSONAS IDENTIFICAN "LA CULTURA" CON ESTE RECINTO Y VICEVERSA, ES EL LOGOTIPO DE LA PRINCIPAL INSTITUCIÓN DE APOYO A LAS ARTES EN MÉXICO

80 AÑOS PALACIODEBELLASARTES



(1) *Dallal, Alberto. La danza en México en el siglo XXI.*
(2) Sucedió el 27 de septiembre de 1934.



El Flamenco Y SU CONTEXTO EN MÉXICO

POR **LOURDES LECONA**

"La interculturalidad bien entendida y mejor practicada elimina los prejuicios culturales; reconoce la igualdad de las culturas y supera la vieja distinción entre culturas o pueblos superiores e inferiores, entre grupos humanos altamente civilizados, poco civilizados o sin civilización, entre sociedades hegemónicas y subordinadas".[1]

Durante el Encuentro Nacional de Danza, recientemente organizado en la ciudad de Guadalajara, Jalisco por el CONACULTA y el INBA a través de la Coordinación Nacional de Danza, se contó con un espacio por demás significativo para reflexionar sobre diversos temas que contextualizan el desarrollo del flamenco en México.

Aunque de forma breve por cuestiones de tiempo, se abordaron aspectos relacionados con la conformación de ciertas prácticas artísticas, destacando para tal efecto algunos de los actores socioculturales más representativos, así como ciertas confluencias, con el propósito de analizar los diversos escenarios en los que se ha desarrollado el flamenco en México en los últimos 25 años. De esta forma, se fueron integrando de forma gradual algunos otros elementos que han influido de forma directa en el desarrollo de este sector cultural a partir de tres ejes rectores: formación, profesionalización y desarrollo del campo artístico. En este recorrido, me permitiré hacer una breve exposición de algunos elementos que se comentaron en dicha conferencia, con la intención de compartir una ruta para el análisis y disparadores para la reflexión.

Cabe mencionar que en el campo de la investigación y documentación sobre el desarrollo del flamenco en nuestro país encontramos un vacío de información, ya que no se cuenta con una plataforma sólida desde el ámbito institucional, por lo que considero que este ejercicio resultó ser por demás apreciable, ya que abrió la posibilidad de sembrar interés y semilla en un campo por demás fértil.

Me permitiré iniciar esta exposición a partir de una construcción ensayística, con la intención de abrir una ruta de exploración sobre diversos ejes que involucran el estudio del flamenco, con el propósito de trasladar algunos elementos al ámbito de desarrollo del flamenco en nuestro país.

Si situamos al flamenco en su contexto tradicional o de evolución, hallaremos algunos componentes o cualidades que subsisten, pero también encontraremos otros que se apartan del umbral de sus cánones, fundamentos y estructuras. Esto último, propiciado por un choque de corrientes estilísticas y gran turbulencia generada a partir de los años setenta, en donde nos encontramos con un entorno atravesado por rupturas y búsquedas de cambio, provenientes de los movimientos artísticos forjados en la posmodernidad. Esto influyó de manera significativa, abriendo nuevos cauces para la representación y factura escénica del flamenco.

Desde la perspectiva tradicionalista, se generó una cierta resistencia al cambio, a partir de lo cual se ha generado una lucha permanente por mantener rasgos que se legitiman a través de muchos de sus exponentes, a más del aura atávica y cosmogónica que rodea al flamenco. Sin embargo, su propia inercia evolutiva le ha permitido situarse como un fenómeno artístico sin precedentes en la posmodernidad. Baste recordar que desde su génesis hasta nuestros días, el flamenco ha sido sujeto de un sinnúmero de procesos sincréticos, fusiones e hibridaciones culturales. Se abre en este sentido una brecha para el análisis de rasgos diferenciadores.

En este sentido, el flamenco nace impregnado de percepciones y formas de expresión con características muy definidas y con un profundo apego a cánones y estructuras musicales y dancísticas. Sin embargo, el desarrollo y turbulencia globalizada (en donde además se suman los vaivenes de mercado) abren necesariamente una ruta de análisis que contempla la perspectiva escénica, esto nos lleva a centrarnos más en las cualidades que mueven al sujeto en relación directa con su objeto.

En este caso, topamos con una forma problematizada en cuanto a valores y formas de representación, ya que por un lado encontramos una función eminentemente social y ritual, cargada de profundas tradiciones y creencias, en donde se inserta su cosmogonía étnica y atávica, esto constituye la forma exteriorizada marginal y hermética del flamenco. Sin embargo, para analizar su contexto actual se hace pertinente adherir la estética como forma de arte, en donde se acomodan a su vez, ciertos valores; como la apropiación y significación que cada sujeto le asigna a su expresión y las relaciones de ese sujeto con el mundo que le rodea.

Sin entrar en el trance académico que ofrece el estudio de la "estética", buscaremos en este caso contextualizarla, no como una propiedad que califica al objeto sino para adentrarnos al estudio de sus aspec-

[1]Mendoza Orellana. Encuentro de Latinoamericanistas Españoles. Congreso Internacional 1810-2010:200 años de Iberoamericanismo. Universidad de Cuenca Ecuador.

tos diferenciadores y cualidades, entre las que se destacan sus rasgos y la percepción de todo aquel que se adentra, o interioriza su carácter y esencia. Me refiero a esas cualidades que mueven al sujeto cuando entra en relación directa con su objeto como forma de representación simbólica y creativa.

CARACTERÍSTICAS CULTURALES

Para fines de un tratamiento conceptual y contextual me permitiré ir sumando algunos otros ejes de estudio, que en algunos casos forman parte de estructuras polémicas y, en ocasiones, susceptibles de generar un calado crítico y a veces etnnocéntrico o de marcado furor nacionalista, sobre todo cuando se pretende hablar sobre el origen o "paternidad" del flamenco, o sobre aspectos diferenciadores entre "tradición y vanguardia".

Vale subrayar en este sentido que siempre encontraremos culturas conviviendo con otras culturas, por lo que se hace pertinente desde un inicio apelar o recurrir a un pensamiento plural y diverso, con la suma de valores que promueven la no discriminación, el respeto a las manifestaciones culturales y la sana convivencia entre culturas.

En este sentido y de acuerdo a diversas investigaciones, encontramos que el flamenco nace justamente a partir de una riqueza impregnada de la herencia de civilizaciones ancestrales y de un profundo sincretismo en el que se congregaron culturas muy diversas como la indo pakistaní, la griega, la romana, la céltica y la árabe, en donde se suman los estratos andaluces, moros y judíos ubicados en el sur de España. En este sentido, se suman las características interculturales en donde se ubica la existencia de modos sincréticos desde su génesis, además de un proceso gradual de adaptación, desde donde aparece la florescencia de una concurrencia de identidades socioculturales, que al tiempo han ido generando formas de expansión y características evolutivas muy particulares.

A esta dimensión me permito agregar la mirada antropológica a partir del estudio de ciertos rasgos culturales, entre los que se destaca lo concerniente al contexto de lo "gitano-andaluz", y la singular querella entre la "paternidad del flamenco", también la anexión sobre el análisis de género y formas de representación estereotipadas.

Pertinente también es sumar a esta reflexión el contexto sociopolítico e ideológico que ha rodeado al flamenco desde mediados del siglo pasado en España, a partir de lo cual se fue generando desde el nacional flamenquismo, un objeto de consumo cultural con fines de atracción turística, matizado a su vez por el inherente proceso de "exotismo" y la distinción patrimonial, además de su estudio a partir de su relación de clase marginal y subalterna.

Sin embargo, me parece que de manera paralela a estos aspectos a los que hemos ido sumado diversas miradas transdiciplinares, se debe contemplar el análisis de sus relaciones económicas y de mercado, ya que se ha ido conformando y fortaleciendo de manera paralela toda una industria audiovisual y musical, amén de la relación cultura-trabajo, surgida desde la época de los cafés cantantes.

¿QUÉ LE IMPRIME VALOR DE IDENTIDAD AL FLAMENCO EN MÉXICO?

El término de "identidad cultural" será utilizado en este análisis para contextualizar la forma en que se ha ido conformando un cierto grupo social a partir de sus características y formas diferenciadoras, ya sean estas objetivas, –como pueden ser la herencia, formas de transmisión y retransmisión y su genealogía– o subjetivas, en donde se incluye el sentido de pertenencia e identificación simbólica dentro del imaginario colectivo.

Como se ha hecho mención, alrededor del flamenco se puede identificar una combinación de elementos desde donde se genera una cierta vinculación e intercambio de valores como la lengua, las tradiciones, las prácticas rituales y ciertos valores étnicos y sincréticos. En este sentido, para contextualizar su desarrollo en México, me parece importante recurrir a tres ejes de análisis, en los que se destacan: la herencia de patrones, la formación y educación, y las formas de creación y representación artística.

HERENCIA DE PATRONES

Por un lado tenemos la herencia de patrones, o patrones culturales que identifican a un grupo social, a partir de aquellos rasgos o afinidades culturales. Se podría afirmar que en México como en otros países latinoamericanos la herencia ibérica ha sido un elemento que ha influido significativamente.

En América se cuenta con una estela cultural proveniente de la inmigración española desde la época de la Conquista, el México independiente y el exilio español, a partir de lo cual se han llevado a cabo procesos de mestizaje en nuestra música y danza, así como en la literatura. En este sentido, las sangres criolla y mestiza crean de inicio un contacto y proximidad con la cultura ibérica, en donde lejos de los recodos surgidos por el tema de la conquista, España ha representado ese vínculo fraternal al



Foto de rodaje de Follow

que se adhieren ciertas características culturales.

Ejemplo de esto es nuestro folclor, en donde se destaca esa fusión de las danzas españolas, estilizadas y folclóricas, a partir de lo cual surgieron cientos de estilos de baile, que han sido representados con características específicas en cada uno de los 32 estados de la república mexicana, entre los que se destacan, el fandango y las seguidillas o la "jarana" proveniente de la "jota aragonesa", considerado baile emblemático en la península de Yucatán, en donde se cambió la alpargata por el uso de zapato y se representa con un ritmo más sincopado. Del "romance", surgido desde el medioevo, hasta el llamado Siglo de Oro español, sobrevino en nuestro país el "corrido". Baste mencionar el *Romancero gitano* de Federico García Lorca en España (1924) o los *Romances del amor no correspondido* de Sor Juana Inés de la Cruz.

Un tema que merece atención es el relativo a la propia censura y prohibición que hicieron los frailes españoles durante la época de la inquisición a algunos de los bailes procedentes de España, como los tradicionales "bailes del candil", en donde se representaban los "panaderos", un género tradicional en las fiestas campesinas (andaluzas o extremeñas) pero que se recreaba en México ya desde el siglo XVIII con la finalidad de que los jóvenes se conocieran y pudieran entablar comunicación, y en donde siempre había alguna autoridad para ver que no hubiera rivalidades o un abrazo que llamara la atención de los asistentes, y que era característico al final de una copla. Siempre había familia de los jóvenes o autoridades para evitar que pasara a mayores. Se encuentra informes que documentan en la ciudad de Celaya una denuncia realizada en 1779 por el baile de los panaderos, por ser un baile de pareja y acompañado de coplas picarescas, así como otro en 1802, en donde el virrey Marquina prohíbe el jarabe gatuno. Este tipo de tradiciones fueron en cierta forma, precursoras de lo que conocemos como el clásico trovero o el tradicional fandango, que aún siguen preservándose en Guerrero y Veracruz, entre otros estados de la república.

FORMACIÓN Y EDUCACIÓN

La ruta de formación para el aprendizaje del flamenco ha sido desde sus orígenes y hasta nuestros días también a partir de la transmisión oral. De ahí la dificultad, ya que para muchos de los profesionales de este sector ha implicado un verdadero desafío contar con cursos de actualización, ya que se requiere de tiempo y recursos. Sin embargo, como se comentará más adelante, en México se han ido diseñando formas para alcanzar estos fines.

Podemos decir que la formación académica en México se inicia a partir del siglo XIX con la apertura de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello del Instituto Nacional de Bellas Artes. Considerada como la primera escuela formal de danza pública, fue fundada en 1931 con el apoyo de la Secretaría de Educación Pública, en donde se abrió la licenciatura en Educación Dancística con especialización en danzas españolas, con la finalidad de preservar la enseñanza de la escuela bolera y danzas estilizadas, además de un acercamiento hacia la formación del flamenco.

No obstante, existen diferentes opiniones sobre la forma de apropiación del conocimiento en el flamenco, en donde se destaca el aprendizaje en campo. También es cierto que su posibilidad de desarrollo ha sido en gran medida a partir de la confluencia de diversas técnicas y del grado o nivel de profesionalización de cada artista. En este sentido, considero que no se trata de generar un espacio de lucha entronizada sobre el flamenco y sus formas de enseñanza/aprendizaje o tipos de representación, ya que debemos recordar que justamente la vigencia del flamenco proviene de esa forma de apropiación y enriquecimiento con otras culturas, así como el uso cada vez más usual de técnicas y estilos diversos para contar con una factura escénica, sin embargo habrá que mencionar las estructuras y escuelas que se han generado en la formación de esta manifestación cultural. Con la intención de ir creando una cierta reflexión sobre similitudes, paralelismos y el eco de modas y modos de hacer flamenco en nuestro país, me permito compartir una cierta periodización que ofrece características valiosas.

Iniciamos de acuerdo a la historiografía realizada por algunos estudiosos, mencionando la "etapa hermética y primitiva", surgida a mediados del siglo XVIII y principios del XIX, la cual se caracterizó por una educación informal y de transmisión oral, con núcleos sociales cerrados de representación. Se cuenta con información sobre algunos cantes de la época en Cádiz, Jerez de la Frontera y Sevilla, en donde se originan los "bailes del candil" que acabo de comentar. A partir de lo cual se puede decir que este tipo de tradiciones se abren a un cierto orden socializador, en virtud de que algunas familias eran contratadas para las fiestas. Juergas de señoritos, se tiene documentado algunos bailes gitanos como la mojiganga y la zarabanda.

A mediados del siglo XIX y segunda década del siglo XX (1860-1920), encontramos la llamada "época de oro", en donde se da origen a los primeros cafés cantantes, entre los que

se pueden destacar el de Villa Rosita, del Burrero o el Café de Silverio, en donde se empieza a dar una ruptura entre algunos artistas gitanos, sobre todo porque para la representación en los cafés cantantes se inician procesos de fusión entre los bailes boleros, andaluces y los representados en las comunidades gitanas.

En este momento se inicia un movimiento de profesionalización de la música y el baile flamenco, además de que se crean las primeras formas de relación laboral, el flamenco es ya considerado como un oficio o profesión. En este periodo se favorece el desarrollo de estructuras y estilos para la música y baile. Aparecen los nombres de personajes que destacan su especialidad en cante o baile como Rosario Monje (La Mejorana), Trinidad Huertas, La Carbonera, La Macana y La Macarrona entre muchos otros, a partir de lo cual también se hace una definición del baile por género para diferenciar la representación del hombre y de la mujer. A partir surge un término que nos acompañó a muchos aún a mediados del siglo pasado: bailar "de cintura para arriba" en el caso de la mujer y "de cintura para abajo" para la ejecución en el varón.



Carmen Amaya, El Pelao, El Chino y Paco Amaya

A mediados de 1910 y hasta principios de la década de los años sesenta, surge la llamada Ópera flamenca y el ballet sinfónico flamenco. Época atravesada por la guerra civil española, el movimiento del nacional flamenquismo, y la recuperación de la crisis de los años cuarenta. Se da una desaparición de los cafés cantantes y se relegan los estilos surgidos en la época de oro, llamados "puros" para usar otros como el cuplé y los fandanguillos, y se inicia un movimiento de representación artística en teatros y plazas de toros, se da el surgimiento de las primeras compañías de baile, el uso de guiones y la incorporación de orquestas, así como la realización de giras, amén de la necesidad de que los artistas tuvieron que desarrollar su versatilidad para representar lo mismo bailes regionales que la escuela bolera, danza española estilizada y baile flamenco. Ante esta pérdida de lo considerado como "pureza" en el cante, Manuel de Falla y Federico García Lorca, organizado por Manuel Cerón, instauran la primera celebración del cante jondo, en Granada. De 1950 a 1985, se da la llamada "etapa de renacimiento o revalorización del flamenco", en la cual se da la concurrencia de intelectuales para rescatar ciertas tradiciones musicales. En este periodo se inicia la divulgación de antologías del cante (1954 por Hispavox), se realizan los concursos de flamencología como el de Anselmo González 1955, la celebración del concurso nacional de cante jondo en Córdoba, la cátedra de flamencología en Jerez, el festival del cante de Minas, asimismo se inicia la clasificación, el origen e historia de los diferentes estilos o palos del flamenco, además del surgimiento de los ballets flamencos a partir de los años sesenta, el nuevo flamenco o flamenco contemporáneo surgido

en los años ochenta y un cierto cambio a nivel cualitativo en cuanto a la interpretación artística.

Estas características tuvieron un eco importante en la forma de asimilación y representación del flamenco en nuestro país. En estos dos últimos periodos se destaca la enorme contribución de algunos maestros. No quisiera dejar de lado nombres y escuelas, sin embargo por razón de tiempo y espacio me centraré en cuatro maestros que pueden ser considerados como emblemáticos y referentes importantes en la formación artística del siglo pasado.

Antonia Amaya, quien formó parte de esos clanes surgidos de la etnicidad gitana congregada en los suburbios de Barcelona, España, de un lugar llamado el barrio del Somorrostro. Su autenticidad y su genialidad provenían de esa rica tradición surgida de manera autodidacta y en donde figuraban como maestros el propio instinto y la intuición. Antonia Amaya hizo del flamenco en México una disciplina, una vocación, y un modo de vida que se arraigó en varias generaciones como una profesión.

Tenía su escuela en la calle de Medellín en la colonia Roma. Heredera de una dinastía importante dentro del flamenco, la de Carmen Amaya. Durante los años setenta inicia su escuela de baile, enseñando la estructura "por derecho", técnica, colocaciones y musicalidad auditiva que requiere el flamenco. Tenía varios secretos, que no era fácil para sus alumnos dominar o ejecutar. Mientras ella colocaba la pelvis hacia el frente de manera natural y sin perder su centro, su espalda se erguía hacia atrás con un carácter gallardo y señorial. Su cabeza siempre en alto, con la barbilla paralela al piso. Su floreo, sin gran revuelo, era siempre preciso y elegante, además de un sentido expresivo y siempre melódico en cada percusión. Sus pies estaban siempre situados de manera armónica con el eje de la cadera; sus percusiones eran nítidas. La metodología que ella empleaba en sus clases era tal vez más sencilla que la que se diseña en la actualidad en las grandes academias profesionales. Sin embargo era precisa y contundente. Se aprendía a bailar reposadamente, dosificando el conocimiento, sin atropellos ni prisas, cuidando que la ejecución coreográfica encontrara la forma en detalle para ser acompañada por la guitarra, el cante y las palmas. Enseñaba los cánones y estructuras del baile y la asimilación de los acentos, el ritmo y compás de cada palo, aunque natural en ella, difícil de imitar.

Sus alumnos iniciaban bailando "por alegrías", luego "por tangos", "guajira" y otros "palos" hasta llegar a la ejecución de ritmos más complejos, como la "soleá" o la "segurilla", encumbrados estos últimos en la "jondura" y tradición de una estirpe racial. Es así como Antonia Amaya, pudo compartir los conocimientos de su arte impregnados, legado de una gitanería familiar.

Óscar Tarriba. Con una técnica muy depurada, el maestro Tarriba introducía a sus alumnos al mundo de la interpretación y caracterización de la escuela bolera y el baile español. Su escuela ubicada en la calle Mier y Pesado en la colonia del Valle se convirtió en anhelo de muchos bailarines de la época que queríamos conocer su técnica y bailar. Para conocer su método y técnica de enseñanza, se requería entrar a ese universo en donde el sentimiento, emoción y espíritu alimentan el mundo poético que se construye para bailar. Sin embargo la ejecución estilizada requería el conocimiento y uso de la técnica del ballet, conciencia de nuestro centro, colocación, torso inclinado, simetría de brazos, braceo, alineación, calidad de movimiento, coordinación, elegancia, sincronización, desarrollo de destrezas y habilidades, oído musical, posiciones de brazos y pies y, por supuesto... todo esto se sumaba a la coordinación rítmica de un toque hermoso, bien sincronizado de movimientos y evoluciones, .además del preciso y melódico sonido de las castañuelas.

De esta forma, se aprendían variaciones y mudanzas para interpretar piezas como el "Olé de la curra", los "Panaderos de la flamenca", "Seguidillas", el "Vito", el "Bolero de la cachucha", "Triana" y "Asturias" de Albéniz, entre muchas otras piezas que se bailaban adornadas de peinetas, abanicos, mantillas, zapatillas de media punta o zapatos. La interpretación de estas danzas despertaba siempre un sentido verdadero de contemplación por parte del espectador. Había todo un complejo mundo de aprendizaje que mostraba aparentemente unos bailes sencillos, pero la parte de preparación implicaba desarrollar un espíritu colmado de exigencia y disciplina.

Manolo Vargas. José Aranda, quien nació en la ciudad de Jalisco en el año de 1912, fue conocido como Manolo Vargas, nombre artístico que le dio Encarnación López "La Argentinita". Su imperioso deseo de bailar lo hizo viajar a la ciudad de México y en 1939 a buscar su primer contacto con la danza, en la Escuela Nacional. Se inicia con la danza folclórica, más tarde (por azahares del destino) se convierte en discípulo del maestro Óscar Tarriba, que en aquel entonces era la figura más importante del baile flamenco en México, acompañado de su pareja de baile, Raquel Rojas.

En una de sus funciones lo ve la "La Gitanilla", y le ofrece un contrato de trabajo que consistía en una



Carmen actuando en elVvodevil Laugh, Town, Laugh!, junio de 1942, CJAA.the Boys, 1943, AMM.

temporada en un restaurante muy lujoso ubicado en la avenida de los Insurgentes, y más tarde lo invita a Nueva York para debutar en Le Martinique, un tablao bohemio en donde se reunían artistas, pintores, escritores, toreros e intelectuales. Antonio y Rosario "Los Chavalillos" le comentan a Encarnación López "La Argentinita" sobre Manolo Vargas, porque sabían que ella buscaba un integrante para su compañía, por lo cual ella asistió al lugar en donde el maestro Vargas se presentaba. Fue acompañada de José "El Greco" y Pilar López. A partir de ese momento lo contrata "La Argentinita", quien le ofrece trabajar como bailarín y le da el nombre artístico de Manolo Vargas, quien participó en su compañía hasta su muerte en 1945.

Una de las interpretaciones destacadas de Manolo Vargas en 1943 fue en el cuadro flamenco teatralizado "Café de Chinitas", que se llevó a cabo en el Metropolitan de Nueva York. Formó parte de la compañía de Pilar López y su Ballet Español hasta 1954, ofreciendo funciones en los escenarios más importantes del mundo. En 1948 actúa en la película "El amor brujo" (primer largometraje) bajo la dirección de Toni Román, asesorado por Pastora Imperio. En esta producción participaron grandes figuras: Ana Esmeralda con el personaje de Candelas, Manolo Vargas como Carmelo y Miguel Albaicín, espectro, esposo de Candela.

Otro film en el que participó fue "Duende y misterio del flamenco", que tenía más un propósito documental sobre diversos bailes flamencos y regionales, el cual fue realizado a partir del guión de Edgar Neville e interpretado por Pilar López, Antonio, Roberto Ximénez, Alejandro Vega, Alberto Lorca y el propio Manolo Vargas, entre otros. En los años siguientes, recibió propuestas y ofertas para continuar en el cine, pero en 1955 se reencuentra con otro extraordinario bailarín mexicano, Roberto Ximénez, con quien formó la compañía Ximénez-Vargas.

Después de estar cerca de treinta años lejos de su país, viviendo en una España impregnada de vaivenes sociopolíticos derivados del franquismo, en 1964 toma la decisión de retirarse de la escena para consagrarse a la enseñanza de la danza española y el baile flamenco en México. En su estudio ubicado en la calle de Xochicalco en la colonia Narvarte, el maestro Varga desarrolló una técnica y una escuela en la que se incorporaba técnica de zapateado, coordinación de brazos, floreo de manos, falda y abanico, además sumaba elementos de yoga y ballet. Se pagaba una cantidad simbólica de 20 pesos por cuatro horas de clases. Exaltaba la sensibilidad, expresividad y pasión, buscaba que sus alumnos encontraran ese equilibrio entre la inteligencia corporal y emocional. Su mensaje: "Todo bailarín debe sentirse plenamente orgulloso de su nacionalidad y nunca olvidar sus raíces, y así salir al escenario con la frente en alto y con la convicción de ser la persona que es, porque no es requisito haber nacido en un determinado país para bailar bien, siendo más fuerte el coraje que se tenga para culminar una meta que cualquier obstáculo de racismo que se presente en el camino".

MARIO MAYA: La primera vez que el maestro impartió un curso en la ciudad de México fue en el año de 1990, organizado por la Jefatura de Danza de la UNAM. En 1993 presentó *Tres movimientos flamencos* en la Sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario. A partir de ese momento el maestro Maya venía a México a impartir cursos superiores de flamenco. Cabe destacar que se contó con préstamo de espacios para la realización de sus cursos, clases y conferencias magistrales por parte del INBA, el Centro Nacional de las Artes, además de la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco y el Ministerio de España.

Criado en Granada, aunque nacido en Córdoba, Mario Maya creció bebiendo de esa rica fuente que es la tradición del barrio gitano de Sacromonte:

> "Nací en el seno de una familia gitana, así que no era nada raro cantar, bailar o tocar la guitarra. Me crie en el barrio del Sacromonte y comencé a bailar desde que era pequeño. Compré unas botas flamencas a un trapero, tenía dos agujeros en las suelas, que yo tapaba con sendos cartones cada vez que bailaba. Siendo muy niño me di cuenta de lo importante que era aquello en mi vida, mi gran afición y vocación al cante y a la guitarra y sobre todo, la disciplina y el rigor diario en la danza. Creo que he sido un buen aficionado…"

A la edad de 13 años, Mario Maya hace su debut con Manolo Caracol y más tarde recorre todos los tablaos de Madrid, en donde empieza a cultivar la destreza de su arte. De 1956 a 1958 desarrolla su carrera artística con el Ballet de Pilar López. En 1965 tiene la oportunidad de trasladarse a Nueva York, en donde se relaciona con las nuevas tendencias de la danza y del teatro contemporáneo y ofrece su primer concierto de baile flamenco. A partir de ese momento, la Columbia Artist Management lo contrata para llevar a cabo numerosos recitales. Más tarde regresa a España, para crear junto a Carmen



Leyendas de Lunas y Mares sin abrir, coreografía Lourdes Lecona, Cía. Caña y Candela Pura. Foto Alma Curiel

Mora y El Güito, el Trío de Madrid. En los años 70 (final de la dictadura franquista) Mario Maya crea obras cumbre.

Estos elementos enriquecieron sus procesos creativos, pero también docentes e investigativos. Ofreció a sus alumnos en México y público aficionado diversas conferencias, en donde había siempre una actitud crítica y contextualizadora de los diferentes momentos y retos que enfrentaba el flamenco. En *Guitarra flamenca* (editado en Santiago de Chile en 2002) Carlos Ledermann se refiere al maestro Mario Maya, diciendo:

> "... todo hombre que, con topográfica visión, primero se imagina un camino y luego lo anda, se hace responsable ya no sólo de lo que creó sino también de lo que hagan en él los que vienen más atrás. Y ahí Mario también destaca como un líder exigente, que no acepta transgresiones caprichosas y que ante la innovación pregunta siempre por qué. No es que no la acepte, todo lo contrario, y eso está claro porque él ha sido un innovador. Pero entiende que en el arte tiene que haber una justificación, una explicación, y si una u otra le son creíbles, entonces da la bienvenida y hasta se suma, si es el caso".

Ningún movimiento o percusión sería igual que el suyo. Su rostro se transformaba, desde antes de iniciar una secuencia. Sus percusiones estaban impregnadas de un especial sentimiento. Dio énfasis al matiz y pulcritud para lograr un soniquete melódico, desdeñando el "zapatazo". Sus pies no aceptaban arrebatos, eran precisos y musicales.

Aunque el lenguaje del flamenco es expresado a partir de su creación y en su interpretación como un acto íntimo y personalísimo, para Mario Maya era fundamental pensar también en el espectador, en ese público con el cual podía compartir su emoción más pura, intensa y radical. Cuando impartía una clase, decía: "quiero recordar ese principio extraordinario de la danza, que aplicado a nuestro contexto flamenco diría así: dónde va la mirada va la mente, donde va la mirada y la mente, va el cuerpo, donde va la mirada, la mente y el cuerpo, ahí está el espectador. Si se ausenta la mirada, la mente y el cuerpo, también se ausenta el espectador y con ello no hay transmisión posible".

Desde su ámbito creativo, comentaba: "Hay que elaborar minuciosamente los libretos, dando un especial énfasis al guión musical", y es que el cante representa el hilo conductor de una obra. Nada estaba fuera de lugar en Mario Maya, y lo que trataba de mostrarnos es que no era cosa de bailar por bailar, había que pensar en todos los detalles, de hecho además de crear e interpretar, Mario Maya diseñaba sus letras y las musicalizaba, las cuales también interpretó desde sus facultades musicales.

Su ilusión: la creación de un gran Centro de Flamenco en México, en donde cada año se pudiera contar con la presencia de maestros destacados de España, esto fortalecería cada vez más ese vínculo cultural que se había abierto entre nuestros dos países. Comparto con ustedes una cita de la entrevista realizada por el periodista Juan Hernández en 1999, fecha en que estaba impartiendo uno de sus cursos en México: "El arte, si no evoluciona no es arte. Pero hay que partir básicamente de la raíz cultural para evolucionar, no evolucionar banalmente". (Periódico ***uno**más**uno***, 22 de marzo de 1999).

En julio del 2002, impartió el seminario "Tradición y modernidad", además de una conferencia magistral titulada "Temas sobre lo flamenco", para lo cual se contó con el Salón de Usos Múltiples del Cenidi Danza "José Limón".

En esta ocasión, comentó algo que también me parece significativo compartir:

> "A mi generación, para saber de cante y baile, le ha sido necesario pasar por el bachillerato de muchas noches sin luna y, sobre todo, ser un buen aficionado. Haber tenido la oportunidad de conocer, ver y oír a esos artistas irrepetibles: claro está, que sin olvidar el rigor y la dulzura diaria de la disciplina dancística. Esa y no otra ha sido mi escuela; donde aprendí la dignidad y el respeto a los anteriores maestros. Hoy, la juventud que se aproxima, esto no lo tiene en cuenta".

COMPARTO OTROS DE SUS TEXTOS:

> "El artista flamenco debe respetar las leyes y códigos que se han establecido durante milenios. Cuando quieres evolucionar debes conocer perfectamente tu oficio, su raíz y esencia; saber que esto va más allá de bailar, tocar y cantar, de presentar el virtuosismo por el virtuosismo. Hay que prepararse y contar con un nivel intelectual alto, con un conocimiento complejo de las artes, la técnica, los acentos…" En otra parte de su texto menciona: "el flamenco, como las primeras danzas, obedece al esquema ritual mágico representado por el círculo. Nace en una trilogía localizada al sur de Andalucía (Sevilla, Cádiz y Los Puertos); es producto de un sincretismo entre las culturas árabe, judía y gitana", y concluye su texto diciendo: "el arte no es fuerza bruta, sino sensibilidad: no es virtuosismo facilón, sino gracia inesperada. Lo difícil del arte es hacer que parezca fácil, inexplicable e indefinible".

En noviembre de 2006, visitó México con motivo de su participación en la xx Feria Internacional del Libro de Guadalajara, en donde formaba parte del grupo conformado por artistas e intelectuales de España, y en donde se ofrecieron una serie de actividades artísticas, académicas y culturales dentro de la oferta temática –de la tradición purista a la vanguardia– y en la que Andalucía era distinguida como el país invitado de honor. En esta ocasión, ofreció dos conferencias magistrales: "Andalucía, el sustrato" y "La multiplicidad en las corrientes hoy en el flamenco", que se llevaron a cabo en el Aula Magna José Vasconcelos del Cenart. En noviembre de 2008, unos meses antes de que el maestro partiera, se logró coordinar una actividad sin precedentes, se trató del Seminario Internacional de Flamenco, dirigido por el maestro Maya, y que fue posible gracias al apoyo de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, a través de la Agencia para

el Desarrollo del Flamenco (España), la cual se pudo coordinar gracias al apoyo de la Escuela Superior de Música, que nos prestó espacios, y el Cenart, que proporcionó el Teatro de las Artes para la realización de la gala final.

En esta ocasión, se sumaron por iniciativa del maestro Mario Maya, maestros de reconocido prestigio internacional de México y España, entre los que se destacan: Ofelia Medina (arte teatral), Isabel Bayón y "El Junco" (danza flamenca), "La Tremendita" (cante), Emilio Maya y Jesús Torres (guitarra flamenca), Carmen. Este seminario se cristalizó con una función en el Teatro de las Artes del Cenart, en la que participaron de manera conjunta los maestros y alumnos, con el montaje que el maestro diseño y tituló: "Homenaje a Juan Rulfo".

Para él, se hacía imprescindible revisar esta expresión cultural a partir de normas y procesos de evolución diferentes a los de otros tipos de danzas. Destacando en sus últimos años la necesidad de traer también a la mesa de reflexión los fenómenos mediáticos y de comercialización que tanto distorsionan el arte flamenco con "flamenquerías".

Mario Maya siempre fue, como bien dijera José G. Ladrón de Guevara: "… un maestro para la historia del baile andaluz". El día 26 de junio de este año se descubrió en el Paseo de los Tristes de Granada, la escultura monumental del maestro Mario Maya.

Por otro lado, comento que además de estos aspectos que han permitido la profesionalización del flamenco en México, también se encuentran algunos otros que, aunque con fines recreativos, se consideran plataforma para el acercamiento del flamenco, es el caso de los Talleres Libres de Danza unam con el taller de flamenco.

Como parte de un programa titulado "El flamenco: su didáctica y creación", se ha buscado desde los años 90, crear espacios para que los maestros de España impartan cursos de actualización y profesionalización del flamenco, entre los que se ha contado con la presencia del maestro Maya (q.e.p.d.), con apoyo del inba y Cenart, así como de El Güito (en coordinación con el Festival de México) La Tati (en colaboración con la END Nellie y Gloria Campobello), Juan de Juan y Paco Mora (en coordinación con la Secretaría de Cultura y el Sistema de Teatros de la Ciudad de México).



Feria del Libro en el Zócalo 2011

Foto de rodaje en la película Follow the Boys, de izquierda a derecha: Sabicas, Jerónimo Villarino, El Chino, Paco Amaya, Carmen Amaya, Antonia Amaya, Leonor Amaya, 1943, CJAA.



SEPTIEMBRE
TEATRO DE LA DANZA

2014

18° FESTIVAL PATRIA GRANDE

TEMPORADA DE DANZA FOLKLÓRICA MEXICANA



COMPAÑÍA DE DANZA DEL INSTITUTO
ARTÍSTICA CALMECAC
"PUEBLERINAS" Poema Sinfónico de Candelario
Dirección: Armando Correa González

COMPAÑÍA DE DANZA FIESTAS DE MÉX
"Sones de Mi Tierra Mexicana"
Dirección: Juan Carlos Rodríguez Orozco
Coreografía: Juan Carlos Rodríguez Orozco y Jorg

BALLET FOLKLÓRICO UNIVERSITARIO V
Nuestras Raíces
Dirección y coreografía: Enrique Jorge Gómez Lor

BALLET FOLKLÓRICO DEL ESTADO DE M
Fiesta Michoacana
Dirección: Luis Antonio Sánchez Campos

SON LUNA Y JÓVENES ZAPATEADORES
Veracruz, Tarima y Son
Dirección: Ernesto Luna Ramírez

COMPAÑÍA DE DANZA FOLKLÓRICA KA
La Vida en el Mayab
Dirección: Samuel Espinosa Pat y Abraham Espin
Coreografía: Samuel Espinosa Pat

GRUPO DE DANZA FOLKLÓRICA MEXIC
Santos y Milagros, Fiestas y Tradiciones en Méxi
Dirección: Luis Alberto Delgado González

BALLET FOLKLÓRICO DEL INSTITUTO D
AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
Hidalgo...Tierra de Tradiciones
Dirección: Edgar Omar Yáñez Cruz
Coreografía: Edgar Omar Yáñez Cruz y Alej

BALLET FOLKLÓRICO IMÁGENES
Rincones de Veracruz
Dirección: Rodolfo Carrillo Vásquez

SUPERIOR DE EDUCACIÓN **Huízar**	**6 de septiembre | 20:00 horas** **7 de septiembre | 12:00 y 18:00 horas**
ICO e Alberto Curiel	**9 de septiembre | 20:00 horas** **10 de septiembre | 10:30 (función escolar) y 20:00 horas**
VINI CUBI DE LA UNAM nelí	**11 de septiembre | 20:00 horas** **12 de septiembre | 10:30 (función escolar) y 20:00 horas**
MICHOACÁN	**13 de septiembre | 20:00 horas** **14 de septiembre | 12:00 y 18:00 horas**
	18 de septiembre | 20:00 horas **19 de septiembre | 10:30 (función escolar) y 20:00 horas**
AMBAL nosa Pat	**20 de septiembre | 20:00 horas** **21 de septiembre | 12:00 y 18:00 horas**
EANA OMETEOTL **ico**	**23 de septiembre | 20:00 horas** **24 de septiembre | 10:30 (función escolar) y 20:00 horas**
DE ARTES DE LA UNIVERSIDAD andro Moya Ramírez	**25 de septiembre | 20:00 horas** **26 de septiembre | 10:30 (función escolar) y 20:00 horas**
	27 de septiembre | 20:00 horas **28 de septiembre | 12:00 y 18:00 horas**



La marcha del desasosiego. Fotografía, Miguel Ángel Franco.
Interpretes: Alejandra López Guerrero, Marco Iván Ochoa, Emmanuel Pacheco, Jessica Félix, Dariana Sánchez

ADRIANA CASTAÑOS,
ESTAR APASIONADAMENTE EN EL MUNDO

POR **HAYDE LACHINO**

“Lo que hace especial a la coreografía de Castaños es la poesía del movimiento danzado, el viaje por el que nos lleva un cuerpo convertido en navío, ese especial estremecimiento provocado por la transgresión de la gravedad y la transformación del peso en vuelo”.

Nora Crespo

En nuestra sociedad, pocas son las actividades que aún se realizan con la idea de construir mundo, ese lugar común en donde toman forma los deseos y anhelos compartidos. Entre esas actividades, la que más mundo crea es el arte, no sólo por la durabilidad de las obras, sino por las profundas transformaciones que provoca en los sujetos que entran en contacto con él y porque desde ahí se elaboran preguntas sobre el sentido de la existencia y el lugar de hombres y mujeres en el mundo.

Esto de crear mundo es inherente al asumirse como artista, con todas las consecuencias que ello acarrea, sobre todo en un momento en que muchos coreógrafos mexicanos están más preocupados por el *rating*, por la fama o todas esas banalidades que se han incorporado al mundo del arte desde los medios masivos de comunicación y la cultura pop. Construir mundo desde la danza significa además hacer del movimiento una forma de memoria de la colectividad, y hoy esto es un acto radical en sí mismo.

Adriana Castaños es una de esas artistas a quien construir mundo le importa, su compromiso con el arte la ha llevado a generar importantes proyectos tanto artísticos como pedagógicos, cuyos resultados se pueden constatar a diario en la intensa actividad dancística que tiene lugar en Sonora; en la cantidad de jóvenes que deciden hacer de la danza su proyecto personal y su manera de decir que otro mundo es posible –uno mucho mejor– y además, en el hecho de que en ese estado mexicano, la danza tenga una validación social como no se tiene en otro lugar. Claro está que todo ello se ha logrado gracias al trabajo de un grupo de artistas que han hecho de Hermosillo su lugar de residencia, y que con los aportes de cada uno hoy lo que ocurre con la danza sea un fenómeno cultural único. Sin duda, Adriana pertenece a esos individuos que se atrevieron a romper con los determinismos de una política cultural centralista y pusieron en movimiento su entorno para hacer historia.

Adriana Castaños le debe mucho a la política, pues la decisión de estudiar ciencias políticas en la UNAM le permitió encontrar lo que sería su profesión y la forma de estar apasionada e intensamente en el mundo: la danza. Mujer de personalidad compleja, pero sólo los timoratos pretenden reducir la experiencia humana a seres de subjetividad mínima, homogéneos y dúctiles hasta la sumisión y el miedo. Los artistas, a final de cuentas, están tensionados por las contradicciones de su tiempo, aunque nunca limitados por dichas tensiones. Castaños se mueve por el mundo como desafiándolo, cigarro en mano, una forma de hablar directa y con la carcajada a punto de estallar en todo momento, su sentido del humor parece directamente proporcional a su talento, y al mismo tiempo, su voz confronta, señala, cuestiona y se sabe hija de su tiempo histórico:

> "Yo estoy muy influenciada por la danza posmoderna –dice Adriana–, viví muchos años en Estados Unidos, cerca de las teorías, aunque en realidad se teorizaba poco, el que teorizaba era Merce Cunningham. En términos de escritos que a mí me parecían estupendos, aunque después, en escena, su obra no me parecía tan atractiva. Lo que más me permeó es la idea de que la danza es un proceso colectivo, que no es una dictadura del coreógrafo, y la idea de ver a gente en escena, ver los movimientos cotidianos me fascinó, el poder identificarte con la gente en la escena y no con esos cuerpos muy entrenados, que también resultan muy atractivos y que tienen esa cualidad de ponerte en otro lugar, pero hasta la fecha nada me gusta más que ver un cuerpo caminando en escena, porque es la declaración de quién eres como ser humano. Esto es precisamente lo que desde la teoría se proclamaba, de juntar el arte con la vida, que siempre me ha parecido un discurso muy utópico, me parece más plausible como espectador y como artista a lo que somos. Hay además otra influencia en mi trabajo, como la danza expresionista alemana, que resulta muy cercana a esta vena melodramática que tenemos. Por otro lado están las estrategias de la posmodernidad que te llevan por diferentes caminos para descubrir otras cosas en términos del lenguaje, que te lleva a cruzar otros caminos. Una de las cosas más interesante de los fundadores de la danza posmoderna es el cómo buscar estrategias en donde no interviene tu subjetividad y que pudieras manejar los elementos de la danza, una idea que sostuvieron Cunningham, el movimiento Fluxus y Cages, creo que yo nunca lo pude manejar radicalmente, me gusta mi subjetividad –Adriana estalla en risas–, pero sí usé ciertas estrategias para generar lenguaje. A mí me gusta el movimiento; yo sigo encontrando en el movimiento un hilo que me mueve, como no me mueve ninguna otra cosa, esta relación kinésica con el movimiento me parece espectacular".

Este enamoramiento del movimiento, esta capacidad única de la danza por transmitir aquello que no puede ser verbalizado, ha llevado a Adriana a crear importantes piezas coreográficas que sin duda alguna forman parte del patrimo-

nio cultural de nuestro país, por la carga simbólica de las mismas, por el rigor de la forma, esa búsqueda incansable por intentar desentrañar la experiencia de lo humano. Castaños se coloca en el terreno de las preguntas, de la incertidumbre, para ella la constante formación es parte de las tareas del coreógrafo, no sólo encerrarse en un salón de clases a entrenar o ensayar. Un coreógrafo que se pretenda artista debe estar al tanto y participando de los múltiples diálogos que se dan, en el tiempo presente, en la sociedad, en la política, en el arte; esto la ha llevado a una permanente formación teórica.

No se puede incidir en el mundo si no se pueden nombrar los fenómenos del mundo, esto incluye al arte mismo. La complejidad y solidez de una pieza artística revela un pensamiento complejo, Adriana Castaños posee una vasta cultura, conocerla de manera cercana es tener la posibilidad de gozar de pláticas que se acompañan con café y cigarros o una





Fisuras. Fotografía Fernando Márquez, intérprete: Jessica Félix

El escote de Pietra Pitea. Fotografía, M. Gocobachi.
Intérpretes: Jessica Félix, Jorge Motel, Alejandra López-Guerrero, Dariana Sánchez, Emmanuel Pacheco, Marco Iván Ochoa, Adriana Castaños

buena bebida cuando es posible, ahí las ideas fluyen, las preguntas se abren como senderos a transitar y uno aprende un poco más de danza, del arte y el mundo se torna en ese instante un lugar agradable de vivir. Para esta coreógrafa mexicana, el arte por supuesto que tiene una función social. Por ello puede afirmar enfática:

> "A mí no hay cosa que me guste más que los proyectos comunitarios, porque es ahí en donde puedes encontrar respuestas, no sólo frente a la obra que se presenta públicamente, sino al establecer el diálogo, al preguntar qué nos pasa con ella. Con niños es fantástico, y con comunidades que yo sé que nunca van a ir al teatro, porque el teatro no está en su ámbito. Hoy trabajo con la idea de detonar otros espacios de creación en la misma comunidad. A veces se logra, a veces no, a veces sólo es una semillita. Pero en mi experiencia a partir del trabajo que hemos hecho en Hermosillo, no sólo con La Lágrima sino también con la Universidad y antes con Antares, es que esas presentaciones en comunidades a la larga tienen como consecuencia gente que te dice: yo vi, a mí me generó, yo puedo escribir. Justamente propiciar esta idea de que si tú creas entonces yo puedo hacerlo, es uno de los objetivos. Esta es una idea que me preocupa últimamente, ¿cómo dejar de hacer una función y luego irse? Porque eso no genera ningún sentido. Si no se crean estrategias alrededor de eso queda en letra muerta, en texto muerto. Nuestros proyectos han sido no solamente ir a muchas escuelas sino regresar constantemente a ellas y los diálogos son siempre distintos".

Esta entrevista es un ejercicio de diálogo y reflexión para indagar sobre la manera tan personal de Adriana Castaños de pensar la danza, su papel como coreógrafa y a final de cuentas es una manera de hablar del mundo. Para mí, en lo personal, es una necesidad que parte de intentar adentrarme en el pensamiento de una artista a la que respeto profundamente por lo hecho, por las obras, por su danza.

En Hermosillo me encuentro algo muy particular, que es excepcional a diferencia del resto del país, el hecho de que la danza tenga un lugar privilegiado en el campo de las artes. Es decir, voy con el encargado de artes visuales en Sonora y me dice "aquí los artistas plásticos volteamos a ver lo que están haciendo en la danza, porque las experimentaciones estéticas más interesantes están ahí". La gente de cine dice, "quisiéramos tener un festival como Un desierto para la danza". ¿Cómo lograron que la danza tuviera el mayor peso simbólico a diferencia de las otras prácticas artísticas?

Creo que hay dos cosas importantes. Una que desde Martha Bracho, pasando por Beatriz Rueda y después por los grupos que surgieron a partir de estas dos mujeres, no se restringieron a lo que hacían ellas en su etapa de formación, tenían contacto con lo que se estaba haciendo por todos lados, o por lo menos con lo que ocurría en la Ciudad de México. Yo veía a la maestra Bracho a sus setenta años, cómo iba a la ciudad de México y apuntaba las clases, se retroalimentaba de lo que estaba ocurriendo, los bailarines también viajaban en los veranos. Había otros puntos de referencia que no se quedaban con lo que pasaba sólo en Hermosillo. Por otro lado cuando surgieron otros grupos independientes como Antares, que vincularon lo que estaba ocurriendo en Hermosillo con el mundo. Yo recuerdo que nos decían que qué cosmopolitas éramos. Cuando nosotros comenzamos, la gente realmente no entendía lo que estábamos haciendo, nada más decían que qué bien bailábamos, pero no comprendían nuestro trabajo.

El vínculo lo creamos cuando bailamos en la penitenciaría, que entonces era museo, ahí abrimos un espacio que había estado cerrado e hicimos una obra muy abierta en un espacio en donde cabían 65 personas, la gente se vinculó con nosotros, sin necesidad de la literalidad o de la anécdota. ¿Cómo en un lugar en donde la gente se relacionaba porque había tenido un familiar preso o porque le daba miedo la danza hizo que se relacionara de otra manera, que fuera ahí con otra idea? Fue la primera vez que comenzamos a tener boletos agotados, fue una temporada que se extendió, y las razones eran muy simples: era un espacio que podíamos controlar, y la gente se quedaba al final y decía "quiero que me digas que pasó y qué me pasó." Era todo, cómo vinculas ese espacio con lo que quieres hacer, cómo ser dueño de las herramientas simbólicas que manejas. Me parece importante cómo una obra que era bastante hermética pudo abrir este espacio de diálogo. En ese momento dijeron "son de nosotros", ya no son alguien que viene de México.

Hubo otro momento importante en que como comunidad artística los de teatro y danza nos juntamos a discutir una nueva ley de cultura que quería imponer, así como el papel

que el instituto debía tener y el que debíamos tener nosotros frente a las instituciones culturales. A mí me parece que ese fue un momento clave, porque en lugar de sentarnos sobre nuestras referencias estéticas y denostar al otro, que era una práctica bastante común, nos preguntamos a ver cómo nos definimos profesionalmente, quiénes somos nosotros, qué hacemos, en dónde estamos. Hay qué hacer una distinción, si bien todo es importante, la danza profesional tiene su lugar y a partir de ahí cómo nos fuimos relacionando con las instituciones. El festival fue parte de la defensa y fue una práctica de la comunidad dancística, no fue una práctica de una persona. Esa interlocución con las instancias gubernamentales nos hizo fuertes como comunidad y nos permitió no quedarnos encerrados en este burbuja de Hermosillo, que es peligrosa, las burbujas son muy peligrosas porque adquieres un estatus y hagas lo que hagas todo va a estar bien, dejas de generar crítica, ese es un lugar súper cómodo. Creo que todo ello hizo la diferencia y lo sigo viendo con la gente que hace danza, sale, busca, lee, confronta. Hemos aprendido a trabajar en equipo porque no podemos hacer otra cosa.

¿Cómo se puede construir mundo desde la danza, en un arte que en sí mismo es efímero? Recuerdo una cosa que decías en un encuentro en Morelia, la formación de públicos, la construcción de comunidad es de todos los días. ¿Cómo construyes entonces mundo a partir de estos esfuerzos que parecen efímeros, cuáles son los datos que te arroja la realidad?

Para mí hay un mantra: educación, creación y divulgación, esas tres cosas juntas. Ejemplos podría darte miles de cómo el arte cambia cosas, la niña que no hablaba en la escuela



La marcha del desasosiego. Fotografía de Miguel Ángel Franco.≠

y que resultó siendo la voz cantante de un espectáculo que hicimos para niños y los maestros estaban azoradísimos. Cómo el arte te da un tipo de voz que no tienes en un ámbito que privilegia el pensamiento lógico-matemático, en donde otro tipo de pensamientos están totalmente olvidados, tapiados, relegados. El mismo festival “Un desierto para la danza” es un ejemplo, a pesar de que tenemos que inventar nuevas herramientas de análisis y reflexión, el festival genera preguntas, qué se está haciendo este año, qué pasa con la danza, cómo impacta en lo que están haciendo los jóvenes, lo que están haciendo otras comunidades artísticas. Cómo haces para que el arte sea parte de las actividades cotidianas. Suena muy utópico, es como una guerra de guerrilla, el ser constante todos los días y que se dejen y te dejes. Para lograrlo importa que cuentes con un equipo que esté dispuesto a hacerlo, porque si no se convierte en chamba, en hacerlo porque es un trabajo.

¿Qué ha implicado para ti, en el campo de la danza mexicana, asumirte como una coreógrafa que detona estrategias para hacer posible la creación? Considerando que en México se cuestiona esta visión, y se piensa que el coreógrafo es aquel que pone pasos.

Depende con quién estás trabajando. Hay bailarines que te reclaman en dónde está tu trabajo, dónde estás haciendo tú la chamba, pero en general los que han reclamado son los bailarines-coreógrafos con los que he trabajado, los bailarines no, porque creo que el papel de coreógrafo es poner todos los elementos para que ese equipo funcione. Cuando estás trabajando con un equipo,

no importa de quién viene, lo que importa es la obra y finalmente, en el asunto de concebir la obra. Eso, cuando te sumerges en la obra, no en quién la está haciendo, quién está proponiendo, eso es irrelevante. Lo importante es la obra, el proceso. Pero no siempre funciona, depende de muchas cosas, del equipo, de las circunstancias, no es nada más que tú quieras. Sacarlo de esos contextos, que es una constante, el contexto de una escuela, el contexto de una compañía, son diferentes contextos, el tiempo que tengas. Entonces me he enfrentado de diferentes maneras. Yo estoy convencida de que esto sólo puede ser un trabajo en equipo, un coreógrafo no puede hacer nada sin los bailarines y los bailarines permean indiscutiblemente el sentido de la obra.

Sin embargo, dices que te gusta esta idea del movimiento cotidiano, lo cual es claramente visible en muchas de tus obras, pero también hay una complejidad y sofisticación en la escritura. ¿Cuál es el proceso que sigues después de tomar estos gestos y movimientos cotidianos?

En *Fisuras* (una de las mejores obras de Castaños) específicamente. Estaba en una etapa en donde no quería yo mostrar ningún movimiento a los bailarines, sentía que mi lenguaje interfería con lo que podía ser coreográficamente la obra. Entonces tuve una serie de detonadores que se trabajaron con los bailarines, a partir de palabras, a partir de colocar el movimiento en ciertos lugares. Pero nunca pensé que fuera una cosa sofisticada, me asombraba más bien de cómo podían los bailarines sacar los movimientos. Me resultó interesante ver cómo los bailarines podían sacar largas secuencias de movimiento muy elaboradas a partir de diseñar estrategias. Sí, veo la obras de afuera y digo es muy sofisticado pero no partió de ahí, la tarea fue estructurar lo que se detonó de otra manera. Pero esa búsqueda por el lenguaje en el cuerpo lleva a eso, y sobre todo cuando tienes bailarines que le entran a esos juegos coreográficos de cómo buscar el movimiento en el cuerpo. En cada una de las obras que he hecho en mi vida como artista, me he ido por diferentes vertientes, por diferentes búsquedas.

En esto de elaborar estrategias, quiero enlazarlo con lo que hablábamos el otro día, sobre las implicaciones de asumirse plenamente como artista en el contexto mexicano, porque pareciera que ser artista se reduce a lo que ocurre en el ámbito del salón y en el ámbito de la representación, y me parece que las estrategias de un coreógrafo, de un artista, tienen amplio campo.

Tiene que ver con lo que piensas de la danza, con lo que piensas de la vida, del arte, de tu persona inmersa en la sociedad. Lo quieras o no ahí está en tu obra. Yo siento que nos hemos ocultado en ese asunto de que de todas maneras se va a ver, eso nos ha llevado a no asumirnos como artistas profesionales. Yo siempre he dicho que es un oficio, por qué, porque tiene que ver con quitarle esta nata de aura especial al artista, que de repente se te viene encima y que es una manera en que cierta parte de la sociedad te ve. Entonces, al hablar de un oficio, está implícito que tienes que aprender, que tienes que estudiar, que tienes que resolver, para mí fue mucho más fácil moverme en esos ámbitos, si no pareciera que eres un iluminado.

Entiendo por dónde vas, pero hoy en día el arte, sí colocas ideas y signos importantes, sigue creando significaciones y me parece que de alguna manera algunos artistas se han retirado del espacio público, decir, hacer.

Evidentemente. Yo creo que tiene que ver con dos cosas, una es este peso que nos viene de las décadas de 1980 y 1990, la sensación que es imposible cambiar el mundo y la implementación de un capitalismo global que dices ¿por dónde me salgo?, ¿cuál es mi papel? El arte perdió esa capacidad de estar cuestionando a su sociedad porque parecían agotadas todas las opciones. Me parece que no fue una retirada cómoda como se ha querido achacar a los artistas, puede que haya algo de cierto en eso, pero no es solamente eso. Un echarse para atrás para poder ver y volver a preguntarse ¿cuál es mi papel en todo esto? Me parece que se están encontrando posibles respuestas y una de las primeras cosas que tenemos como armas guerrilleras es el asumirnos como artistas, pero no como un membrete especial, sino intentando saber qué hacer desde el arte. Aunque se sigan haciendo obras que son como de adorno, pero ello se debe al sistema de producción en el que estamos inmersos. Hay una visión reducida en torno al arte que no construye comunidad.

Adriana Castaños recibió la medalla Bellas Artes por 30 años dedicados a la danza. Su voz profunda resonó en el escenario: “En la danza se trabaja en equipo” y a todos sus bailarines, presentes y pasados, dedicó el premio. Años y vida dedicados, apasionadamente, a la danza y a México.∎





La marcha del desasosiego. Fotografía, Miguel Ángel Franco.
Interprete: Marco Iván Ochoa

"FUE LA PRIMAVERA DE 1948 LA PRIMERA VEZ QUE SE BAILÓ EL LAGO DE LOS CISNES EN EL LAGO DE CHAPULTEPEC"

POR **ALEJANDRA MONROY BECERRA**

Visité al maestro Ricardo Silva el 10 de agosto de 2010, en busca de información acerca de la Escuela de Danza en su periodo en Bellas Artes. Para entonces tenía unos 10 años sin verlo y me encontré que, si bien era mayor, su alegría y positivismo se habían mantenido intocables. Se encontraba también ahí Linda Bernard, su esposa (y en honor a la verdad, una magnífica maestra) con quien él hiciera un importantísimo trabajo de danza acrobática que "puso en alto el nombre de México en el mundo", como me comentó Patricia Aulestia en una ocasión. Hay mucho qué contar de la vida en la danza de Ricardo Silva, Linda Bernard, José Silva y Gloria Mestre, pero en esta ocasión me enfocaré en lo que me platicó aquella vez y que hizo me diera vueltas la cabeza.

Las cosas que a través de su vida ha hecho el maestro Silva lo han llenado de tanta satisfacción que probablemente por eso no ha insistido en aclarar el episodio que a continuación describiré y que viene de su propia voz:

> Cuando salí del Ballet de la Ciudad de México, ingresé también como primer bailarín al Original Ballet Ruso, con Sergio Unger, después a la Academia de la Danza Mexicana, con Anna Sokolow con quien me enamoré de la técnica Graham, y mientras estaba ahí me contactaron de la ANDA (Asociación Nacional de Actores) para crear una escuela de danza. Recuerdo claramente que encontramos un muy buen lugar en Insurgentes número 152. Llamé a mi hermano José y a Gloria (Mestre) y entre los tres



Archivo fotográfico-CENIDI DANZA/INBA



Ricardo Silva, Foto, SEMO, 1949
Colección: CENIDI-Danza

nos hicimos cargo de la escuela de la ANDA, que tuvo mucha convocatoria, parecía que no nos daríamos a basto, pues poco tiempo después de la apertura ya teníamos 360 alumnos, les dábamos ballet clásico, español, regional, en fin...Y un día ahí viene quien fuera el director de la Escuela Normal Premilitar de Educación Física. Lo saludé con mucho gusto y me dijo "vengo a ofrecerte trabajar en el bosque de Chapultepec para las fiestas de primavera", él sabía que estábamos ensayando *El lago de los cisnes*.

Cuando llegamos al bosque lo recorrimos todo y al final le dije que el mejor lugar para hacerlo sería en medio del lago. Inmediatamente preguntó "¿y dónde van a bailar? Pues en un escenario de treinta por cincuenta que podemos construir, le dije. Cuestionó sobre la iluminación pero se contestó solo, dijo que pondría unos buscadores de aviones. Bueno, ¡estaba encantado! Se colocó aquel templete, cuatro buscadores de aviones que los soldados manejaron con todo y el cambio de micas. Contamos con la Orquesta Sinfónica de Xalapa, que dirigió José Ives Limantur. Fue una cosa apoteósica aquello, había un ligero oleaje en el lago entonces, aparentemente las bailarinas flotaban sobre el agua, tuvimos 18 barcazas alrededor, hicimos funcionar una fuente que tenía 15 años inservible y tuvimos juegos pirotécnicos. Las personas se subieron a los árboles y al puente (que por cierto rompieron). Después de la función me enteré que el presidente Miguel Alemán se encontraba en el castillo de Chapultepec, le llamó la atención pero fue imposible que asistiera. Todo aquello estaba lleno, el presidente se fue pero dio la orden de que se hiciera una función especial para él y el cuerpo diplomático. Así que esa fue la primera vez que se bailó el *El lago de los cisnes* en el lago de Chapultepec, en 1948. A partir de ese momento, el ballet de la ANDA se convirtió en el Ballet Chapultepec."

La historia que solemos escuchar es la siguiente, cito un texto escrito por el finado Renato Ravelo para *La Jornada* del 4 de marzo de 2001:

> "...el ingeniero Salvador Vázquez Araujo se detuvo frente al lago, desde donde se apreciaba imponente el castillo. Por qué no, se preguntó, montar ahí un ballet que acercara al público a la danza clásica. Era un momento –relata Vázquez Araujo– en el que estaba en formación la Compañía Nacional de Danza y el ballet era poco popular. Había que lograr que el público común se acercara; le comenté la idea a Felipe Segura, quien se encargaría de seleccionar las partes coreográficas."

No es tan descabellado que ambos maestros tuvieran la misma inspiración, pero eso sí, la primera vez fue en 1948 y la primera vez que lo hizo la Compañía Nacional de Danza fue en 1977.

Ricardo Silva dejó la Escuela Normal de Educación Física siendo muy joven para ingresar con el apoyo de Nelly Campobello en la Escuela Nacional de Danza. Se integró al Ballet de la Ciudad de México, del que fue primer bailarín, así como del Original Ballet Ruso del Coronel de Basil en 1944. Fue también primer bailarín del Ballet de Bellas Artes, del Ballet de Waldeen, de la Academia de la Danza Mexicana, también fue director del Ballet Moderno de México. Con Linda Bernard (bailarina solista del Ballet Concierto de México) formó una compañía de revista y fueron una pareja de baile acrobático que se internacionalizó.

Esto es sólo una pequeña probada de su trayectoria y un pequeñísimo episodio de lo que ha vivido. No tengo duda que profundizar en sus anécdotas siempre será una experiencia enriquecedora y apasionante, por la cercanía que esta gran figura tuvo con otras de su época. Espero también algún día contar la "historia de los calzones rojos".



Fotografía, Alejandra Monroy, 2010.

PIONEROS DE LA danza experim

APUNTES PARA UNA INVESTIGACIÓN EN CURSO

POR **ANGÉLICA ÍÑIGUEZ**

SEGUNDA DE DOS PARTES.

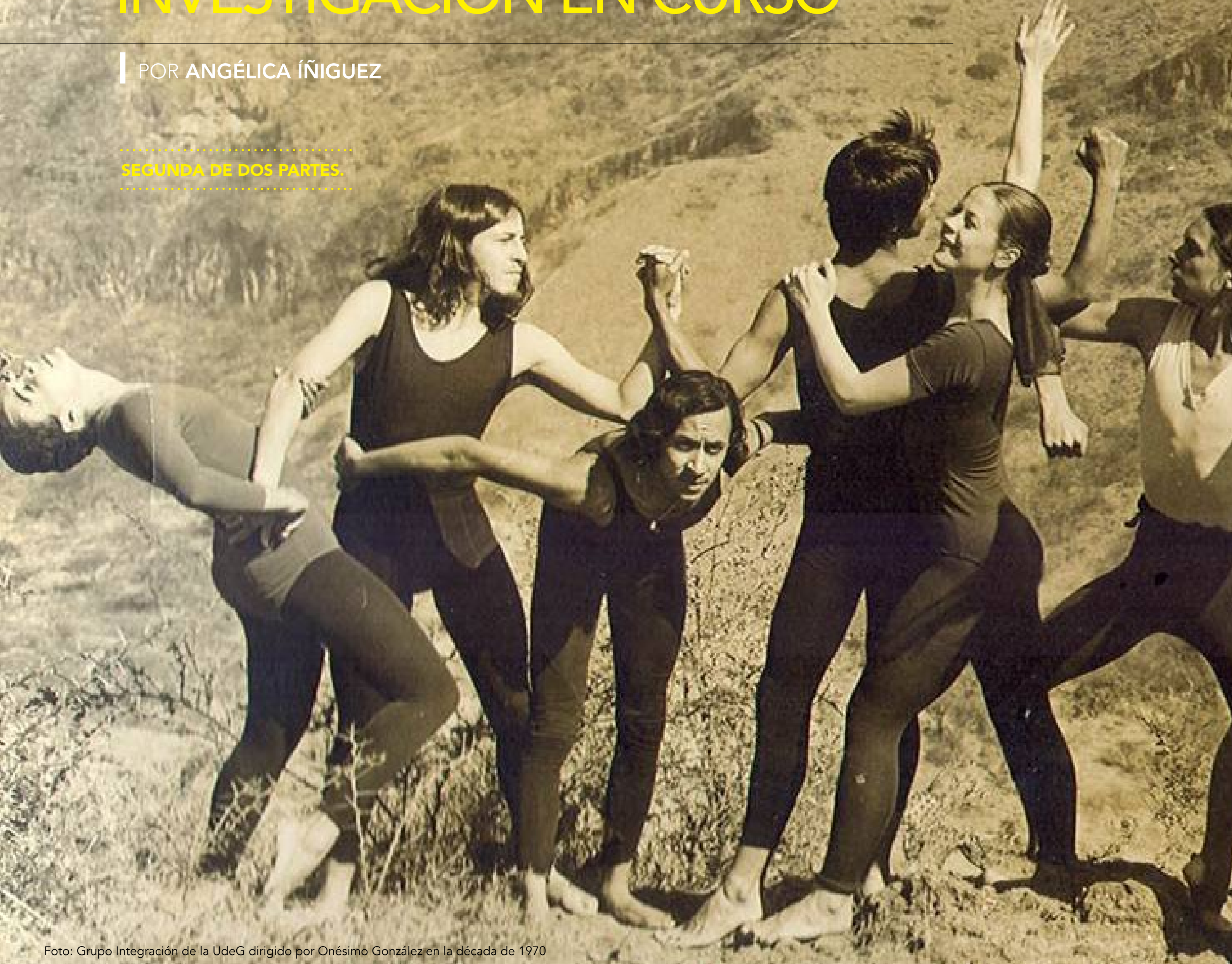


Foto: Grupo Integración de la UdeG dirigido por Onésimo González en la década de 1970


ental :

Al iniciar los años setenta llegó Onésimo González (Monterrey, 1935), invitado por Rafael Zamarripa y la Universidad de Guadalajara para impartir clases de danza moderna, era un trabajo más sólido y que dejó más frutos que el de Celina López, que más bien se esfumó. Algunos de los alumnos de Onésimo fueron Julieta Camacho, Carlos Ochoa, Pablo Serna, Carlos Íñiguez, Federico Íñiguez, Carlos Hugo Hoeflich, Miguel Pérez Córdova, Leticia Pérez Córdova, Delia Tavizon, Helen Ladrón de Guevara, Patricia Bernal, Linda Hayes, Paloma Martínez, Pablo Serna y Sergio Lasso, con quienes compartió lo que había aprendido con Serge Unger, Xavier Francis, Amalia Hernández y Guillermina Bravo. Ellos conformaron Integración, un grupo que dio funciones en escenarios tapatíos y que viajó por pueblos de Jalisco, donde muchos pares de perplejos ojos vieron por primera vez a hombres y a mujeres entallados en mallas y leotardos bailando sin zapatear, sin enormes faldas ni grandes sombreros. Según Carlos Íñiguez, bailarín solista de Integración, Onésimo González comenzó a usar el término “danza contemporánea” en 1972, pero durante el resto de esa década y la de los ochenta el gremio continuaba usando de forma indistinta “moderno” y “contemporáneo”, para referirse a su trabajo. González hizo varias coreografías con herencia nacionalista e inspiración literaria (por lo que podríamos aventurar que su trabajo se inserta en la danza moderna).

Las investigaciones que llevaron a publicar los dos primeros libros que intentaron acercarse a la historia de la danza en la Perla de Occidente (*La danza contemporánea. Surgimiento en el mundo, su llegada a México y su devenir en la ciudad de Guadalajara* y *Bailar en Guadalajara. Árbol genealógico de la danza contemporánea*) pusieron luz sobre personajes que habían permanecido en el olvido, cuyas aportaciones han sido fundamentales para la conformación del campo dancístico tapatío e incluso mexicano.

En 1978, los hermanos Íñiguez junto con Leticia Pérez, Martha Ramírez y Carlos Hugo Hoeflich salieron de Integración –Onésimo continuó dirigiendo ese proyecto durante algunos años más– con la intención de conformar su propio grupo, y encontraron el cobijo del Departamento de Bellas Artes de Jalisco y su titular Josefina Rodríguez. Entre otras cosas, le apostaban a componer obras que se alejaran de los temas nacionalistas y literarios –Carlos y Federico Íñiguez compusieron una coreografía que provenía de una investigación sobre el átomo, incursionando así en una danza más abstracta– y a romper con la estructura de cuerpo de baile, solistas y bailarín principal, propia de los ballets clásicos, que se reproducía a menudo en la danza moderna.

Al mismo tiempo que los grupos Integración y el de Bellas Artes de Jalisco coexistían como los dos proyectos dancísticos más novedosos de Guadalajara, vinieron a la ciudad maestros de moderno y contemporáneo a impartir cursos, entre ellos Valentina Castro. Al final de los setenta surgieron programas institucionales, como los “Miércoles de Danza” –que la Secretaría de Cultura de Jalisco retomó este 2014– y las funciones didácticas que se ofrecían en el teatro Degollado para niños de primarias.

De forma paralela, comenzaron a abrirse varias escuelas particulares, que han sido las encargadas de la formación de bailarines en términos de danza académica. Llegaron a la ciudad Déborah Velázquez, Alejandro Zybine y Violette Zelich, quienes contribuyeron a la profesionalización de la danza clásica. Y la formación de bailarines se incrementó notablemente, debido en parte a su labor y la de tantos otros maestros que sostuvieron –y algunos siguen en pie de lucha– sus academias durante tres, cuatro o cinco décadas.

El movimiento de danza contemporánea empezó a expandirse en 1980. Onésimo González se fue de Guadalajara para radicar en Veracruz, donde continuó su labor dancística en la Universidad Veracruzana. Dos años después Carlos Íñiguez y Federico Íñiguez abrieron la primera academia privada de danza contem-



Gabriela Soto. Colección de Angélica Íñiguez.

poránea en Guadalajara: Kosmos, Arte y Movimiento, y más tarde la Universidad de Guadalajara ofertó la licenciatura en Artes Escénicas con orientaciones en danza folclórica y contemporánea.

Paloma Martínez, que había obtenido becas de formación en Estados Unidos, regresó a Guadalajara con sus propuestas coreográficas en las que predominaba ya una búsqueda propia, alejada de los academicismos, a veces junto con Pablo Serna, Delia Tavizon, Lola Lince o artistas de otras ramas, como la pintora Penélope Downs; otras veces trabaja sola. Con ella se abrió una vertiente interesante: la danza experimental, meollo de mis indagaciones. Lola Lince, también con una formación rigurosa en ballet clásico en la Academia de Ballet Guadalajara, con Alejandro Zybine y Violette Zelich –quienes la conocieron en esa época aseguran que hacía 60 *fouettés*– luego de un accidente que le imposibilitó moverse por seis meses, comenzó a buscar un lenguaje propio. Paloma, Delia y Lola, y también Pablo Serna, comenzaron a romper con la danza ortodoxa y se introdujeron en nuevas búsquedas estéticas y artísticas, más allá de los lenguajes académicos. No obstante, en la década de 1990 proliferaron los grupos de danza contemporánea, tanto oficiales como independientes que trabajaban con la herencia de Limón, Graham, Cunningham y Nikolais (especialmente la maestra Olivia Díaz que había sido alumna de Lin Durán y se había formado en el CICO). Ese mismo año se formó el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Jalisco y en 1992 surgió la Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad de Guadalajara que en un par de años se separó en dos grupos: Anzar y Gineceo, además de una gran cantidad de grupos de danza contemporánea que a partir de allí han seguido emergiendo.



Gabriela Soto, colección, Angélica Iñiguez

En la bibliografía especializada se da cuenta de diversas líneas de desarrollo dancístico a lo largo de este siglo que a) pueden verse ya con cierta perspectiva, b) cobran fuerza en la actualidad o c) siguen definiéndose. Por una parte el trabajo de investigación de sones y jarabes que ha consolidado un repertorio de la danza folclórica nacional, por otra la labor de las academias particulares de ballet clásico en la formación de bailarines que han dejado Guadalajara para desarrollarse profesionalmente en otras ciudades y una tercera línea, el surgimiento de la danza experimental como un movimiento digno de estudiarse por su fuerza.

En esta última manifestación, Paloma Martínez y Lola Lince se han caracterizado por una búsqueda más íntima e integral, por decirlo de alguna manera, y han ido más allá de una ruptura con la técnica, han propuesto cosas en escena que no se parecen a otras y poco a poco han encontrado una estética propia en caminos sinuosos. Después de ellas, han venido otras bailarinas, algunas alumnas de Lola Lince, como Beatriz Cruz con su proyecto Pájaro de Nube, Gabriela Cuevas y Alfonsina Riosantos; otras han encontrado un camino aparte, como Sandra Soto que se fue directo a Japón. La influencia del butoh ha sido una constante en la danza experimental, aunque la mayoría de sus exponentes tapatías, no obstante que reconocen dicha influencia como algo fundamental, no encuentran en el butoh una definición de su trabajo.

En Guadalajara desde hace más de una década hay una estética que tanto el gremio como un público asiduo y hasta las convocatorias para becas estatales reconocen como "danza experimental". Pero, ¿qué es lo experimental? ¿Cómo se manifiesta? ¿Cómo puede definirse su estética? ¿Es un género, una tendencia o un movimiento? ¿Es alguna corriente del postmodernismo? ¿Qué es el postmodernismo? Todas estas preguntas y otras comienzan a llevarme por caminos sinuosos, y espero pronto compartir mis respuestas.

Nota: Este texto forma parte de mi proyecto de investigación titulado –hasta ahora– "El juego del azar en la danza tapatía. De las olas de los veinte al auge de la danza experimental", que realizo dentro de la Maestría en Investigación de la Danza del Cenidi Danza José Limón del Instituto Nacional de Bellas Artes.∎

Bibliografía

Cabrera Huerta, José (2006), *La danza contemporánea. Surgimiento en el mundo, su llegada a México y su devenir en la ciudad de Guadalajara*, CECA, Guadalajara.

~Íñiguez, Angélica (2006) *Bailar en Guadalajara. Árbol genealógico de la danza contemporánea*, CECA, Guadalajara.

(2012) *Pioneros de la danza escénica en Guadalajara. Un legado nacional*, La Zonámbula/FONCA, Guadalajara.

Aulestia, Patricia (2003), *Las "chicas bien" de miss Carroll. Estudio y ballet Carroll (1923-1964)*, Conaculta-INBA, México.

Corlay, Isaura (2010), *Nelsy Dambre. Los años en Francia* (1903-1937), INBA, México.

Gálvez Mejorada, Guadalupe (1992), *Ella*, edición de autor, Guadalajara.

García Oropeza, Guillermo (2002), *Guadalajara la de Jalisco*, edición especial realizada por Grupo San Carlos, Guadalajara, tercera edición.

Gómez, Jorge (2012), "Dulce María Silvera: el final es el lugar del que partimos", en *Homenaje Una Vida en la Danza*, segunda época, INBA, México.

Heredia Casanova, Martha (1992), "El jarabe tapatío", en Muriá, José María y Jaime Olveda (comps.), *Lecturas históricas de Guadalajara*, tomo IV "Educación y Cultura", colección Regiones de México, INAH, Guadalajara.

Lavalle, Josefina (1988), *El jarabe. El jarabe ranchero o jarabe de Jalisco*, Cenidi Danza, INBA, México.

Muriá, José María y Jaime Olveda (comps.) demografía y urbanismo, *Lecturas históricas de Guadalajara III*, INAH /UdeG/Gobierno del Estado de Jalisco, Guadalajara.

Salas Chavira, Patricia (1995), "Helen Hoth", en *Una vida en la danza*, cuadernos del Cenidi Danza, núm. 30, INBA, México.

Segura, Felipe (1991), "Amelia Bell", en *Una vida dedicada a la danza 1991*, Cuadernos del Cenidi Danza, núm. 23, INBA, México.

~ "Déborah Velázquez", en *Una vida dedicada a la danza 1991*, Cuadernos del Cenidi Danza, núm. 23, INBA, México

~ 1998), *Nelsy Dambre, un ballet para México*, INBA, México.

Tortajada Quiroz, Margarita (2006), *Danza y poder I* (1920-1963), Biblioteca Digital Cenidi Danza, México.

~(2006) *Danza y poder II* (1963-1980), Biblioteca Digital Cenidi Danza, México.

~ZHHH2010) *75 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, Cenidi Danza, INBA, México.

~Zybine, Alejandro (2011), *Didáctica del ballet académico*, Programa de Estímulos a la Creación y el Desarrollo Artístico de Jalisco, Conaculta, SC, Guadalajara.

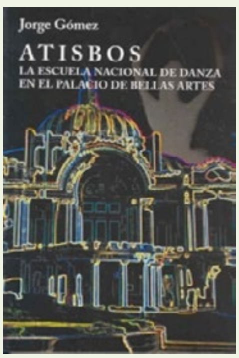
Video

~*Formación de bailarines en Jalisco*, Secretaría de Cultura de Jalisco, 2000.

INTERDANZA RECOMIENDA

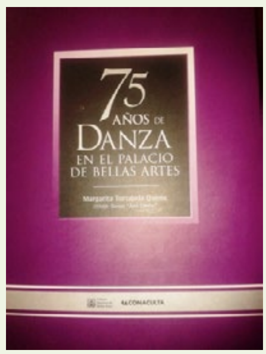
LIBROS

Para ampliar la reflexión que nos presenta Héctor Garay Aguilera, recomendamos:



Atisbos. La Escuela Nacional de Danza en el Palacio de Bellas Artes, donde el autor relata las circunstancias históricas y políticas de los primeros años del Palacio de Bellas Artes, cuando albergó a la Escuela Nacional de Danza (1934-1945).

GÓMEZ, Jorge, Atisbos. La Escuela Nacional de Danza en el Palacio de Bellas Artes, CONACULTA/INBA-Cenidi Danza/Universidad del Valle de México, 2006.



Vasto compendio de 75 años de programación de danza en el Palacio de Bellas Artes.

TORTAJADA, Quiroz Margarita, 75 Años de danza en el Palacio de Bellas Artes, CONACULTA/ INBA-Cenidi Danza/ 2010.


Complexe des genres. zhx°Marie Philibert-Dubois

DANZA EN EL PALACIO

80 ANIVERSARIO DEL PALACIO DE BELLAS ARTES



4 Visiones del paraíso, Contempodanza, coreografía Cecilia Lugo, foto Gabriel Ramos



Visiones del paraíso, Contempodanza, coreografía Cecilia Lugo, foto Tapiro





Béjart Ballet Lausanne, Bolero



Complex des genres, Cía. Virginie Brunelle, coreografía Virginie Brunelle, Foto VBC



Yonke... viaje a No land, Producciones la Lágrima, coreografía Adriana Castaños, foto José de Jesús Covarrubias





Pedro y el lobo. Foto: Guillermo Galindo



Pedro y el lobo. Foto: Guillermo Galindo

SEP
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

CONACULTA
INBA
bellas artes DANZA

INTER DANZA
COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

INBA 01800 904 4000 - 5282 1964

Bellas Artes INBA Oficial @bellasartesinba bellasartesmex

www.conaculta.gob.mx www.bellasartes.gob.mx www.mexicoescultura.com